

A pintura como desejo de cinema; o cinema como desejo de pintura

Isabel Nogueira

As imagens apelam sobretudo à visão, inclusivamente o próprio dispositivo cinematográfico. Na verdade, dizemos prosaicamente “ver um filme”. No que se refere à fotografia e à pintura, independentemente das técnicas, dos suportes, das mensagens ou emoções que transportam, é pacífica a sua aceitação como portadoras de uma total plasticidade, considerando a categoria de imagem fixa a que pertencem. Nesta comunicação centramo-nos numa questão mais complexa, que se refere à plasticidade da imagem cinematográfica e à sua interessante relação com a pintura, por um lado; o fundamento emotivo causado pelo fora de campo na pintura, por outro, isto é, a cinematografia da pintura.

Como se sabe, o que tradicionalmente distingue a fotografia do filme é o facto de este último incorporar o movimento e, maioritariamente, também a narrativa e o som. A narrativa aparece sobretudo no designado cinema clássico. Estes elementos remetem-nos para uma outra linguagem, simultânea à plasticidade do fotograma. Mas como afirmou Jacques Rancière¹, referindo-se a Gilles Deleuze e a algumas das mais marcantes personagens de Alfred Hitchcock, a paralisia do sistema motor, isto é, a crise da imagem-movimento conduziria à revelação da imagem-tempo².

O filme é uma obra plástica, que poderá ou não ser também narrativa. Plástica não é necessariamente sinónimo de figurativa. A desconstrução da figuratividade aconteceu, por exemplo, com os filmes praticamente na sua totalidade compostos por fotogramas a negro e a azul, respectivamente, de João César Monteiro (*Branca de Neve*, 2000) e de

Derek Jarman (*Blue*, 1993). No interessante artigo *Le cinéma, art de l'espace* (1948), Éric Rohmer [Maurice Schérer] escreveu:

O espaço, ao contrário [do tempo] parece ser a forma geral de sensibilidade que lhe é [ao cinema] verdadeiramente essencial, na medida em que o cinema é uma arte da visão. Do mesmo modo, as obras comumente designadas de cinema puro — os filmes de vanguarda — encontram-se conectadas, sobretudo, às problemáticas de expressão plástica³.

Vejam, a compreensão do cinema como arte do espaço não se opõe à montagem ou, se preferirmos, à ideia de tempo. Estamos a centrar-nos sobretudo na plasticidade da imagem, independentemente da montagem, da construção de uma narrativa. E não se trata de compreender o cinema a partir da pintura ou como simples citação da pintura⁴, mas de refletir sobre determinados aspectos plásticos ligados a proposições conceptuais pictóricas, que assumidamente foram tidos em consideração na realização de alguns filmes, propositadamente selecionados para este efeito.

De facto, o cinema foi entendido e utilizado pelos artistas de vanguarda como um meio extraordinário de modernidade, como seria naturalmente expectável. Na pintura, a vanguarda histórica ou inicial acontece durante as duas primeiras décadas do século XX. No domínio do cinema, o movimento das vanguardas europeias marcaria a década de vinte. O movimento do modernismo, e particularmente o movimento das vanguardas históricas, teve o seu começo com a crise do racionalismo, com a crítica à ordem social burguesa, com a crise de representação — estimulada pelo aparecimento e consequente desenvolvimento da fotografia, nos anos quarenta do século XIX, seguindo-se da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895 — e da procura de novos códigos visuais. Por outras palavras, teve início um caminho vigoroso e sem retorno de passagem do figurativo à abstração; de uma relação passiva, externa, com o objecto artístico, a uma relação dinâmica, interna, relevante, que coloca questões.

Esta inquietação, já manifestada no trabalho de Gustave Courbet, intensificara-se com a obra de Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* [*Le bain*], 1863, exposta no *I Salon de Refusés*. Manet é conceptual e plasticamente considerado o precursor do movimento impressionista, que oficialmente se iniciou com a exposição dos cerca de trinta artistas que constituíam a *Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs* no estúdio do fotógrafo Nadar, em Paris, em 1874. Estes artistas procuravam o efeito momentâneo da luz, a percepção imediata da pintura *en plein air*, a poética e a magia da cor. O impressionismo tornar-se-ia, portanto, na primeira etapa no caminho do modernismo, particularmente da arte abstracta.

No que diz respeito ao cinema, o movimento impressionista desenvolveu-se nos anos vinte do século XX e foi considerado pelos seus próprios criadores — Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel l'Herbier —, como uma reacção de vanguarda poética, subjetiva, onírica,

ao carácter agressivo do expressionismo, conseguida pelos movimentos da câmara e pela montagem cinematográfica. Não obstante a discrepância temporal entre o impressionismo na pintura e no cinema — diretamente relacionada com o, naturalmente, mais tardio incremento tecnológico do meio cinematográfico —, podemos encontrar paralelismos entre ambos, nomeadamente nas temáticas da vivência quotidiana, no tratamento cuidadoso da luz ou no modo de enquadramento. O olhar dinâmico do espaço permitia aceder, evocar os estados psicológicos e emocionais das personagens. O filme *La roue* (1923), de Abel Gance constitui um exemplo de dinamismo no tratamento das variações delicadas de luz, ao modo impressionista.

O movimento expressionista surgiu na Alemanha — *Die Brücke*, Dresden (1905) e *Der Blaue Reiter*, Munique (1911) — sensivelmente ao mesmo tempo que o fauvismo emergia em França. Os trabalhos teóricos de Wilhelm Worringer, Theodor Lipps, ou Konrad Fiedler, foram também determinantes na difusão do conceito, que basicamente se poderá caracterizar pela deformação anatómica na representação expressiva e plástica. Certamente que não foi a primeira vez que a deformação expressiva sucedeu na história da arte. Contudo, foi efetivamente a primeira vez que a denominação “expressionismo” apareceu aplicada a um movimento artístico. A carga pessimista, o indivíduo profundamente solitário, a revelação do humor, as atmosferas carregadas, os planos oblíquos, os fortes contrastes gráficos são denominadores comuns entre as plásticas das imagens pictórica e cinematográfica expressionistas, de que foram notáveis exemplos as obras *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, ou *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de Friedrich W. Murnau. Jacques Aumont escreveria justamente que o expressionismo alemão seria o lugar privilegiado de encontro e fusão quase perfeita entre a pintura — no seu aspecto verdadeiramente pictural, plástico — e cinema⁵. A 20 de Fevereiro de 1909, o jornal parisiense *Le Figaro* publicava o *Manifeste du Futurisme*, do poeta Filippo Tommaso Marinetti, que se afirmava defensor da rebelião, do amor ao perigo, da coragem, da audácia, do salto mortal, da energia, da beleza da velocidade, da luta, da guerra — «única higiene do mundo» —, do patriotismo. Rejeitava-se o passado e entendia-se o futuro como um compromisso entre o desejo e a possibilidade. Os conceitos futuristas advêm essencialmente do domínio da física, como «potência», «velocidade», «dinamismo». Como o próprio nome indica, estes artistas acreditavam no progresso da civilização, na força do indivíduo e da sociedade industrializada. Na verdade, o movimento futurista adopta um nome que remete etimologicamente para uma direção unívoca, isto é, vanguardista.

Os programas do futurismo foram numerosos: da pintura à literatura, do teatro à escultura ou à arquitetura, da dança ou da proto-performance à fotografia — o *fotodinamismo* de Anton Giulio Bragaglia, por exemplo — e, finalmente, ao cinema. Em 1910, apareciam os *Manifesto dei pittori futuristi* e *La pittura futurista — manifesto tecnico*; em 1916, o *Manifesto del cinema futurista*, assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. A imagem devia conter todos os ruídos e movimentos do mundo, agora fundidos num universo gráfico. A juventude e a sua ligação

à máquina, fariam do cinema, compreensivelmente, o meio privilegiado para satisfazer os desejos futuristas. Os filmes *Thais*, de Anton Giulio Bragaglia (1916), ou *Vita futurista* (1916), de Arnaldo Ginna, são efetivamente evocativos deste universo de desejo premente de tecnologia, inovação e movimento. Porém, o movimento perdeu continuidade com a I Guerra Mundial e os escassos filmes futuristas desapareceram quase na sua totalidade. O movimento Dada foi iconoclasta e destruidor. A publicação *Cabaret Voltaire* mostrou pela primeira vez, em Zurique, a 15 de Junho de 1916, a palavra «dada». Hugo Ball e Emmy Hennings fundaram o grupo que reunia artistas imigrados no contexto de uma Europa beligerante, tais como Erik Satie, Hans Arp, Hans Richter, Marcel Janco, Tristan Tzara, entre outros. A motivação desta comunidade artística relacionou-se com a revolta contra a guerra e contra os valores estéticos e culturais da época. De facto, o dadaísmo foi o ponto de contacto de algumas tendências artísticas precedentes, particularmente o futurismo, mas devemos considerá-lo sobretudo como uma atitude radical de negação face à crescente aceitação crítica e estética dos movimentos vanguardistas dos anos passados, bem como face às implicações sociais e políticas de alguns destes movimentos — nacionalismos, comprometimentos políticos. Dada foi uma antiarte.

Neste contexto, interessam-nos especialmente os filmes de Hans Richter. Na obra *Rhythmus 21* (1921), o artista opera uma magnífica fusão entre a imagem abstracta e a imagem cinematográfica. A verdade é que tanto a pintura do artista como a sua imagética fílmica se apresentam unas, ligadas. De um modo geral e como denominador comum, vemos uma clara conexão plástica e conceptual entre todos estes movimentos modernistas e vanguardistas, nas suas obras pictóricas e fílmicas, o que constitui uma aproximação conceptual e plástica entre pintura e cinema.

Reflitamos agora sobre a segunda parte da questão inicialmente proposta: a utilização do universo plástico de um pintor na imagem de um filme e, simultaneamente, o carácter absolutamente cinematográfico da obra do pintor em questão. Centremo-nos num só objecto: *Don't come knocking* (2005), de Wim Wenders, cuja obra cinematográfica possui a imagem como matriz⁶. Tomemos como exemplos *Paris, Texas* (1984) ou *Faraway, so close!* (1993). *Don't come knocking* é um filme que conta a história de um actor em final de carreira, Howard Spence (Sam Shepard), que decide abandonar subitamente o local de filmagens e aventurar-se na busca de um filho de quem, entretanto, descobre ser pai, assim como na redescoberta dos lugares e das pessoas que fizeram parte da sua vida no passado. Entre estas, destaca-se Doreen (Jessica Lange), uma relação fugaz de juventude e mãe de seu filho.

A maioria da acção do filme decorre em Butte, Montana, e na casa de sua mãe, em Elko, Nevada. É especialmente nas ruas de Butte, no café M&M — onde ainda trabalha Doreen —, ou no quarto de hotel em que se instala, que rapidamente toma forma, perante os nossos olhos, toda uma magnífica síntese imagética que nos reporta à América visualmente também retratada por Edward Hopper. Como escreve Bernardo Pinto de Almeida:

(...) para que serve a pintura? A pintura serve para imaginar. Durante séculos serviu para definir os contornos da representação concreta de uma dada ordem do mundo, dando-lhe uma imagem. Ou seja, imaginando-a.»⁷

A pintura como fora de campo, acrescentamos agora.

O que particularmente nos interessa neste filme e que, portanto, esteve na base da sua escolha para esta reflexão, tem que ver com a evidente relação entre a plástica da imagem cinematográfica e o universo pictórico de Edward Hopper, especificamente, a pintura da paisagem americana, que o artista começa a incrementar, por exemplo, nas obras *Sunday* (1926) e *Early Sunday morning* (1930). Hopper vai progressivamente abandonando os contornos menos acentuados e o colorido menos contrastante, para entrar nas tonalidades mais exuberantes e definidas, onde pontuam jogos de luz e de sombra notáveis. Apesar de Hopper não se ter identificado propriamente com a *American Scene* — fomentada por pintores como Thomas Hart Benton —, já que pretendeu, e conseguiu, construir um percurso individual —, os seus quadros dão-nos a imagem de uma determinada América, tal como a imaginamos: o sossego de uma estrada abandonada, o alpendre de uma habitação, uma tabuleta publicitária, uma loja sem movimento, uma linha de caminho-de-ferro, as janelas que mostram interiores ou dão para exteriores, as bombas de gasolina. As imagens que Edward Hopper produz com base em elementos singelos e pormenores aparentemente circunstanciais, retirados de locais como South Truro, Cape Cod — onde compraria uma casa e passaria os Verões —, ou das viagens de carro pelo Maine, Canadá, México ou costa ocidental, fazem da sua obra um *road movie* pintado. É como se uma câmara imaginária captasse determinado momento, um detalhe, uma personagem que, de resto, nunca olha directamente para a lente e quando o faz é de modo vago, acabando por se ter a sensação de existir uma quarta parede. A realidade é, pois, mediada por uma visão — a do artista e, consequentemente, a nossa — que alude a um estado de espírito, a uma história por contar, a uma tensão latente, a uma saudade do que nunca se viveu, ou à simples contemplação e descoberta.

Hopper dá-nos o fora de campo, por outras palavras, o plano cinematográfico. Nesta perspectiva, podemos defender a ideia de que à pintura de Edward Hopper não se aplica a teoria de André Bazin, mediante a qual o quadro (pintura) é centrípeto e o ecrã (cinema) centrífugo⁸, uma vez que as obras em questão, como num filme, não mostram senão uma parte da realidade, sugerindo que alguma coisa está escondida no universo, sempre em vias de acontecer, na pura contemplação, nas palavras que não são ditas, na tensão antes da explosão. Inversamente, a construção plástica/pictórica de *Don't come knocking*, o enquadramento, a vivacidade e saturação do colorido, o tratamento da luz, fazem-no funcionar como uma pintura. Mas, recordemos, trata-se de um filme que não cita simplesmente Hopper, mas que recria plasticamente o seu imaginário visual num outro contexto de tempo, espaço e situação. E, por conseguinte, neste caso estamos confrontados com a inversão da teoria de Bazin: o movimento para dentro (centrípeto) no cinema e o movimento para fora (centrífugo) na pintura, o que se afigura interessante.

O que particularmente nos afecta e emociona em Hopper é precisamente o fora de campo, o que aparentemente não vemos, a suspensão do tempo e da narrativa, isto é, a cinematografia da sua pintura. Por outro lado, em alguns dos mais interessantes filmes de Wim Wenders encontramos uma espécie de suspensão da respiração e do tempo em imagens. Esta suspensão não transforma, claro, o filme numa pintura, nem é isso que se pretende. Contudo, faz o filme evocar a plasticidade de uma pintura, como já se afirmou. Em suma, uma inquietação ou fundamento emotivo da imagem pode ser também definido do seguinte modo: na picturalidade do cinema e no fora de campo da pintura.

- 1 RANCIÈRE, Jacques — *Os intervalos do cinema* [2011]. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- 2 Na verdade, o coração, o centro do dispositivo cinematográfico é, em nosso entender, a imagem.
- 3 ROHMER, Éric (Maurice Schérer) — Le cinéma, art de l'espace. *La Revue du Cinéma*. Paris. N.º 14 (juin 1948), p. 3.
- 4 Ver diferentes perspectivas em BONFAND, Alain - *Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement* [2007]. Paris: Presses Universitaires de France, 2007;
- 5 MOULIN, Joëlle — *Cinéma et peinture* [2011]. Paris: Citadelles, 2011.
- 5 Cf. AUMONT, Jacques — *El ojo interminable: cine y pintura* [1989]. Barcelona: Paidós, 1997, p. 148.
- 6 Ver WENDERS, Wim — *La logique des images* [1990]. *Essais et entretiens*. Paris: L'Arche, 1990.
- 7 ALMEIDA, Bernardo Pinto de — *As imagens e as coisas* [2002]. Porto: Campo das Letras, 2002, p. 73.
- 8 Cf. BAZIN, André — *Qu'est-ce que le cinéma?* [1958]. 14^eéd. Paris: Éditions du CERF, 2002, p. 188.